



圖一 佚名 元世祖后像 冊頁 元 絹本水墨設色
61×47.6公分 國立故宮博物院藏

忽必烈的世界 大都會博物館元代藝術大展

大都會博物館從二〇一〇年九月二十日至二〇一一年元月二日舉辦「忽必烈的世界：中國元代藝術」(The World of Khublai Khan: Chinese Art in the Yuan Dynasty) 國際大展。展覽由亞洲藝術部部長屈志仁 (James C.Y. Watt) 策劃，範圍從忽必烈 (一二六〇—一二九四在位) 出生、蒙古首次大舉進攻中國北方的一二一五年開始，直到一三六八年他建立的元代覆滅。展出的兩百多件作品主要借自中國大陸，但也包括臺灣、日本、歐洲、俄羅斯、菲律賓、加拿大、美國的博物館和私人收藏，許多從未在美國展出，甚至從未離開過本土，難得集中一處展示。隨展出版的圖錄有十篇論文，由館內外專家撰寫，對展品從各種角度深入探討，反映元代藝術研究的最新成果。本文資料取自圖錄，不另加註釋。

蒙古人在十三世紀下半征服中國，造成廣泛影響，其中最重要的是

統一分裂了數百年、由不同民族分治的南方和北方。異域文化和族群的衝擊匯流激發旺盛的創造力，造就元代藝術獨特的新風格，與前代有本質上的差異，而為後代衡量其藝術發展的標準，影響遠及二十世紀。元代以降，藝術家每言及復古以創新，極少超越元代之前。本展兼顧中國境內各區域風格的交融和蒙古人引入的異域文化，追溯元代藝術的淵源和形成，並對其歷史背景和物質文明作深入的闡釋，與近十餘年來的蒙元展覽有不

同的重點和研究方向，是一種全新的嘗試，分四個部分展出。

一、日常生活：衣食住行和娛樂

蒙元貴族，尤其是在建國初期，特別重視金器和織金錦。蒙古人入主中國時，見到自己在塞北使用的同類金器，只是製作更為精緻。源自草原文化的高足金杯和圈柄扳耳金碗久已習用于中國北方，西夏民族應該也使用。一個西夏的蓮花形金托可能行自北宋，因為北宋漆器和瓷器有類似造型。飲食器皿反映多元文化和不同媒材通用器型的現象也見於其他領域。

華貴織品用處很多，可做衣裝、配飾、馬具點綴、靠墊、蓬蓋、禮器，甚至皇族肖像，或懸掛觀賞，蒙古人非常珍視，從《元史》等官方文獻到馬可波羅遊記之類的民間著述都記載很多。劫掠、貿易、外交、禮儀、進貢和賦稅都提供搜集、散佈和展示織品——尤其是織金錦——的機會和場合，這些活動常公開舉行，象徵蒙古的政治權勢。織金錦於面上展示金線的織法來自西方，圖案基本

上是中亞風格。蒙古人最晚在一二〇九年之前已知道金錦，首次西征 (一二一九—一二二五) 時即從中亞一帶如薩馬爾干和伊朗東部被摧毀的城市擄回大批織工，先後在新疆和弘州等地建立織造中心。忽必烈於一二七五年將許多工匠遷至大都，為皇室製做金錦領襟和袖口，其后肖像中所著禮服的領緣即為一例 (圖一)。忽必烈之後，織金錦不再限於裝飾領襟和袖口，更用於製做整件禮服的正面和部分襯裏 (圖二)，常作為皇帝賜與的禮物。

元廷最奢華的活動是內廷大宴，天子百官穿珍珠寶石點綴的織金錦「質孫服」盛裝出席，但文獻和出土文物都沒有更詳細的資料。男子袍服俗稱「辮線襖子」，圓領窄袖，腰部縫以辮線製成的寬闊圍腰，下擺寬大，整體輪廓鮮明。展品 (圖二) 面上飾幾何形圖案，圍腰由五十四對絲繩組成，腰側打折，便利行動。女子服飾中，內蒙古出土的絲織對襟半袖短襦前後繡有九十九個裝飾圖案，包括花鳥獸類和人物。肩部綴以荷



劉晞儀



圖三 獅獸雲紋金錦 中亞 約1240-60
124×48.8公分 克利夫蘭博物館藏

〈龍紋緯絲〉，而聯珠文內用背向回首顧視的雙獸、外亦用獸紋裝飾的設計，十二世紀時已習見於伊朗，雖然織造方式接近中國和中亞東部。有趣的是，蒙元織金錦的紋飾影響到十四、十五世紀義大利的絲織品。現藏巴黎克魯尼博物館 (Musée de Cluny) 的義大利十三／十四世紀金線絲織品上，獅紋聯珠環的樣式、簡單的環圈和雙獸之間的花葉紋，都很像〈獅獸雲紋金錦〉。有金線圖案的

織品常見於十四世紀上半的義大利繪畫，教堂的財產目錄也載有東方輸入的織金錦，可見當時歐洲人的重視。義大利出土的織金錦的製作技術分析顯示其來自中亞作坊，文獻也記載「韃靼」織品在十四世紀上半直接輸至塞亞那 (Siena)。一二六四年忽必烈遷都燕京 (今北京)，後改名大都。宮廷大內呈長方形，四面有牆環繞，南面開三門，以中央的崇天門最壯觀，巨大高聳，

下開五門，左右有斜廡和棗樓，末端有多重門闕。據傅熹年研究，佚名〈宦跡圖〉卷 (圖四) 中所繪宮門即為完成於一二七二年的崇天門。元代建築受漢族影響有幾個例證，一為建築物形狀的隨葬品，通常為棺槨，東周時已在棺材上繪製民居的門窗。甘肅漳縣汪世顯 (一一九五—一二四三) 家族墓群中的元墓出土一個木屋 (圖五)，前端略寬於後端，仿五世紀以來北方石棺的形制。正面



圖二 織金錦緞線襖子 元 十三世紀 142×246公分 內蒙古自治區博物館藏

塘、鸞鷲、蘆葦等所謂「滿池嬌」的紋樣，是元代青花瓷的重要紋飾。元世祖后肖像中戴的高聳圓筒狀「姑姑冠」 (圖一) 習見於蒙古貴族婦女的裝束。各種藝術中，織品最能表現蒙元早期東西雙方在風格和技術上的積極交流。緯絲起源不明，或許與回紇人有關，中亞東部的緯絲風格極似宋代。〈龍紋緯絲〉中吻部略長、尾勾於後腿的龍和形狀顏色不一的背景花葉圖案都是典型的中亞風格。〈綠地妝金春水紋緞〉採用滴珠形的散搭圖案，在雲文花葉間，頂端海東青俯衝撲擊展翅的大雁，風格和構圖出自金代傳統。契丹、女真和蒙古風俗春天縱鷹捕雁，娛樂兼武術訓練。遼金春獵多著深綠綴有金色春水紋的服裝，這件織品或曾為春獵之服。

〈獅獸雲紋金錦〉 (圖三) 大量用金，做工極精細，可能出自御用或官方作坊。表面用聯珠文構成圓窠環，內外為背向回首顧視的雙獅和奇獸，皆有羽翼，背景作扇葉紋。獅尾末端的龍頭吻部稍長，極似中亞的



圖六 雜劇俑副淨色、裝孤色 金 陶質 高66、寬24-26公分 山西博物院藏

樓上盛裝的婦女和家人驕傲俯視，是當時生活的真實寫照，罕見珍貴。

中國戲曲至元雜劇已完全成熟，當時製作九百多齣，至今仍有一百左右流傳。其結構、音樂和角色類別都源自金院本。山西西南金代墓壁上雕磚有穿著戲裝的高浮雕戲俑，一組四或五個，分別為主角末泥、配角副末、引戲、扮官員的裝孤（圖六右）和打誚逗趣的副淨（圖六左）。元代戲曲亦盛于南方，景德鎮（青白透雕



圖四 佚名 宮跡圖 卷 十三世紀晚期 絹本水墨設色 39.3×396.2公分 局部 納爾遜博物館藏



圖五 木屋模型 元 高76.2、長190.5公分 甘肅省博物館藏

劃分七楹，中央最寬，是標準的中式木建築特色。斗棋居於廊柱之上，在屋簷轉角設計最為複雜，也符合建築傳統。小屋可能為裝飾性祠堂。元代以前屋脊兩端僅綴以單純上彎的「鴟尾」，元代開始有造型考究的張口動物，謂之「螭吻」，如永樂宮屋脊上的琉璃獸首。元帝不建陵墓，但有些蒙古人沿襲漢人的喪葬習俗。在北京發現兩個三米高、刻畫生動細緻的大

人物建築瓷枕（圖七）的造型仿劇場結構，表面和底部可視為舞臺的屋頂和基座。其中人物著戲裝正在搬演流行的《八仙獻壽》，瓷枕正面中央見西王母立於階梯上，背面中央可能是玉皇大帝，八仙分立於左右兩端開敞的廂房。

二、書畫

元代是中國書畫承先啓後的關鍵，立國不足一世紀，卻名家輩出。元初錢選（約一二三五—一三〇七前）《王羲之觀鵝圖》卷的「一角」構圖和青綠設色雖出於南宋院畫，但在空間處理上化深邃為平板，在物象營造上刻意求稚拙，則遠溯隋唐六朝。而棄絹用紙，題自作詩句，罕見於宋，啓元代文人畫之先河。趙孟頫（一二五四—一三二三）《鵲華秋色圖》卷揚棄宋人藉中景煙雲提升空間感的手法，改讓景物沿地表延伸至遠方地平線，從根本上改變了傳統山水的構思，亦見於一三〇二年所作《水村圖》卷（圖八）。趙作畫強調「古意」，此作寫友人村居，題材是唐代

理石雕像，一為胡人武將，一為漢族文官，原本應各自成對，置於通往墓塚「神道」兩側。這種規制以明清陵墓最著，但顯然已存在元代大都。

元代為治理遼闊的疆域，境內各地到大都的路上按固定距離設置驛站，供行旅換馬、食宿、補充裝備。驛站主要為公差服務，旅行證件包括有皇室封印的文書和金、銀、銅質的牌子，按公務緩急和信差的身份種種不一。牌子通常長形，上書御令通行之類字樣，遼代已經使用。元代新啓用的通行令稱為「符」，為圓形鐵牌，邊緣有凸線，牌上嵌金字或銀字。本館收藏的銀字符上刻蒙古文，是西藏喇嘛八思巴（一二三五—一二八〇）應忽必烈之請創製的。

元代節慶和日常娛樂項目多，歌舞、戲曲、雜耍和遊行盛行各地。河南焦作出土的金元時期舞俑頭戴寬邊尖帽，穿著合身的及膝外套，胸前有數條打結的帶飾，很像一般的蒙古裝束。手舞足蹈，姿態雄健曼妙。來自安徽歙縣的一組浮雕石板記錄地方上遊行慶祝鄉人科舉中第的熱鬧景象，



圖七 青白釉透雕人物建築瓷枕 元 高17.8、寬32、深15公分 安徽省岳西文物管理所藏



圖八 趙孟頫 水村圖 卷 1302 紙本水墨 25.1×120.7公分 北京故宮博物院藏



圖九 劉元 司馬才仲夢蘇小小圖 卷 約1230—1250年代 絹本水墨設色 29.2×73.7公分 辛辛那提博物館藏



圖十 龔開 駿骨圖 卷 紙本水墨設色 元 29.8×56.8公分 大阪市立美術館藏

〈二馬圖〉卷，以肥馬喻貪官，以瘦馬喻清官，重拾儒家入世理想。其瘦馬形象雖襲自龔開，意義卻大相逕庭，畫馬以明志的潛能更見發揮。趙孟頫亦為馬畫名家，其一二九六年所作〈人騎圖〉卷中騎士的鮮明紅袍，元代以前罕見于文官圖像。蒙古舊都和林城遺址的壁畫殘片上有紅袍人

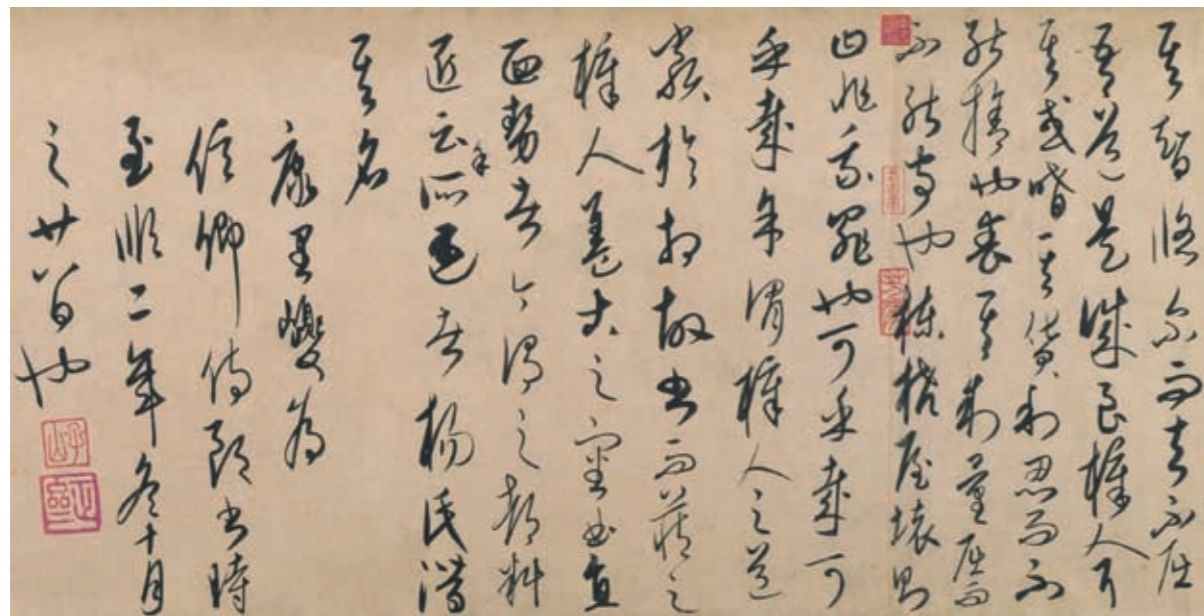
王維〈輞川圖〉和盧鴻〈草堂十景〉的延續，風格綜合董源、二米、趙令穰等諸家，但他將開闊的景致簡化為書法式的寫意線條，作品沒有突出的物象或技法，強調「平淡」的文人畫理想，遠出宋畫主流的美學境界。另一件〈雙松平遠圖〉卷源于李郭風格，但去其煙雲和點景人物建築，以飛白篆隸各書體，寫樹石等極簡物象，將「以書入畫」的新理念發揮到極致。

趙孟頫形而上的藝術觀直接啟發元末四大家——黃公望、吳鎮、倪瓚和王蒙。他們沒有職業畫家的訓練，專擅山水竹石，運用書法原則和筆觸，藉物象寫心境。倪瓚（一三〇六一—一三七四）的〈六君子圖〉軸是典型的例子，蕭散的簡筆樹石置於平板的空間，無意描繪實景，縱橫交錯的線條有幾何式的抽象韻味。倪瓚自題述其作畫緣由，黃公望的題跋以六樹象徵六位摯友，山水意象成為藝術家生活 and 心靈的寫照。元代優秀的職業畫家甚多，主要以人物花鳥見長，如本展中的王振鵬、劉元、劉貫道、王淵

等，四大家並非畫壇主流，明季文人品味使他們成為元畫的代表人物。

劉元（活動於十三世紀中葉）的〈司馬才仲夢蘇小小圖〉卷（圖九）反映時代特色。仕于負責工藝製作的祇應司的劉元是山西平水人，附近平陽是當時宗教和通俗藝術、戲曲、印刷業的重鎮。他以浪漫志怪文學為題材，畫中人物浮現煙霧的處理，衣帶飄舉的強烈動感，擺設的細膩刻畫，都是職業畫家的典型作風。司馬才仲是北宋名士，蘇小小夢中所歌〈黃金縷〉逐漸成為宋金市井最流行的歌曲之一，劉元此卷或會受到演唱場景的啟發。

馬畫至元代臻于巔峰，雖出自唐宋傳統，或因異族統治造成不同的文化氛圍，形象和意義皆有開創。宋遺民龔開（一一二二—一一三〇四後）的〈駿骨圖〉卷（圖十）標舉嶙峋瘦馬，乃前所未見。題詩有黍離之悲，又引〈相馬經〉惟千里駒有十五肋骨，不瘦無以見自釋。全作寓意隱晦，為文人馬畫之典範。其後事元賢吏任仁發（一二五五—一三二八）作



圖十二 康里巎巎 梓人傳 卷 1331 紙本 26.4×281公分 局部 普林斯頓大學博物館藏



圖十三 佚名 文殊菩薩像 軸 西夏 絹本水墨設色 95.9×60公分 聖彼得堡艾米塔什(冬宮)博物館藏

跋顯示他們的書法深受趙孟頫影響，全無蒙古時期耶律楚材的北人風格。此外本館所藏明仿本管道昇〈蘇蕙璇璣圖〉卷後有元末宰相蒙古人伯顏（卒於一三四〇年）題跋，為其僅存書跡。伯顏雖因取消科舉見斥于漢人，其跋顯示他不但精通漢文，且書法典雅清雋。

三、宗教藝術：佛教、道教、景教、回教、印度教和摩尼教
元代宗教和藝術傳統之多乃前所未見，佛教藝術的特色即為淵源龐雜，流派交互錯綜。例如西夏的文殊菩薩像（圖十三）中，左邊頂上有光環的侍從著漢裝，頭戴所謂的東坡帽，手持竹杖，造型極似趙孟頫一三〇一年所繪東坡像。蘇軾的詩文流行于金統治的北方，其裝束特色或許也隨之流傳至西夏，這種引用漢文士形象的菩薩侍從也見於甘肅榆林第三窟的西夏壁畫。〈羅漢山水圖〉軸的空間處理和物象描繪為中式，但很可能在西藏製作。繪于棉布而非絹，人物作上下安置的構圖，都見於西藏畫。畫面上有指示用色的藏文詞句，背面有尼泊爾紐瓦利（Newari）文的呢

物，其線條和手勢皆與趙畫有相通處，或許趙在北方見到類似作品。
木版印刷的文化功能自八世紀開始日益重要，至十二世紀已產生幾個製作中心，最優秀的在宋都臨安（今

杭州）和金統治的山西平陽。展覽中的兩件版畫都出自平陽作坊，分繪四美人和關羽，是存留至今極少數的精品。當時大多數版畫用作佛教或儒家典籍的插圖，但這兩件是獨立創作，



圖十一 人物故事青花罐 元 直徑33公分 紐約私人收藏

並非據文作圖。元代俗文學的版畫插圖常被用作器物的裝飾紋樣，例如一件青花罐上的鬼谷子故事圖繪（圖十一）就模仿元刊本〈新刊全相樂毅圖齊平話〉的插圖。

元代最有名望和影響力的書家莫過於趙孟頫，而外族書家之多和成就之高為時代特色。耶律楚材（一一九〇—一二四四）為契丹皇室後裔，政績卓著至相位，促成一二三七年恢復科舉。隨成吉思汗西征駐薩馬爾干時，曾用當地被毀宮殿的木門製琴，為中亞東西文化交流的一件雅事。〈贈別劉滿詩〉卷為其僅存書跡，偉岸粗曠的大楷字型方正，勾畫有力，十三世紀北人書法很少，次為其中翹楚。巎巎（一二九五—一三四五）的祖父原居裏海北岸的康里地區，隨蒙古西征軍來華，第三代的巎巎已完全漢化，活躍於漢人文藝圈。薩都刺（約一三〇〇—一三五〇）乃中亞回族後裔，為元代重要的外族詩人，其書名為詩名所掩。雖同為北方異族，巎巎的〈梓人傳〉（圖十二）和薩都刺于李士行〈江鄉秋晚圖〉卷後的題



圖十五 傅顏輝 雲房渡呂純陽圖 軸 約1300 絹本水墨設色 108.6×48.9公分 MOA美術館藏

元初道教以全真最盛，其藝術表現中最神聖的時刻，是鍾離權將長生秘訣傳給呂洞賓的瞬間。傅顏輝（卒於一三三四後）的〈雲房渡呂純陽圖〉（圖十五）不繪背景，專注描繪師徒授受秘笈的面部表情和肢體語言。黝黑的鍾離權濃眉長鬚，樹葉圍腰，湛藍的眼珠尤其罕見，是表現「胡僧」的傑作。道教神祇初無定形，八仙的組合定形於北方，現存最早實例是山西侯馬金代墓出土的八塊

語。全畫色調柔和微妙，異於中國和西藏傳統的羅漢畫，可能是西藏畫家模仿漢畫，刻意淡化色彩，營造水墨畫的視覺效果。

藏傳佛教盛于元代，〈大威德明王帝后供養人壇城〉緯絲（圖十四）方圓交錯的結構和神祇的圖像風格是十四世紀西藏薩迦派，但部分織造技術出自南宋。左下角和右下角有四位供養人像，據其上方的藏文銘文，從左至右分別是元文宗（一三二八—一三三二在位）、元明宗（一三二九

在位）、明宗后和文宗后。元代帝后像常先作畫稿，然後製成緯絲肖像，此作中的文宗像很可能根據臺北國立故宮博物院所藏的絹本設色元帝像。〈須彌山壇城〉緯絲表現傳統西藏佛教的宇宙觀，但主山兩側的日月卻為純粹中式，內有三足烏和搗藥玉兔，上下四方的十二洲也是典型的中國青綠山水，可比諸同時期的繪畫，如錢選〈王羲之觀鵝圖〉卷。緯絲的四角各有一花瓶，從中生出蓮花蔓紋和佛教八寶，前者為印度紋飾，經尼泊爾

和西藏傳入中國。

元代道家思想盛行，朱德潤（一二九四—一三六五）〈渾淪圖〉卷左段繪李郭式的松石，右段極其獨特，用圓規繪一完滿的圓圈，輔以自題，藉弔詭文句闡釋道家玄妙哲理。趙孟頫〈幼輿丘壑圖〉卷以青綠設色寫宜置丘壑甚於廟堂的謝琨（二八〇—三三二）悠然獨坐林間，流露出道家心境。與此相對，張彥輔（約一二八五—一三四五）是蒙古族的太乙教道士，又在宮廷為待詔畫家，其僅傳的〈棘竹幽禽圖〉軸卻是典型的漢文人水墨畫。



圖十四 大威德明王帝后供養人壇城 緯絲 約1330-32 245.4×208.9公分 大都會博物館藏



圖十七 寒梅疏影地毯 十三世紀 毛毯 173×188公分 日本祇園祭長刀鉾保存會藏

有增建，但考古發掘的證據只見於泉州，主要是城南的三百多塊元代印度廟的建築和雕刻殘件，〈象與林迦龕石刻〉（圖十八）是其中傑作，描

繪大象崇拜濕婆禮儀與蜘蛛大戰的故事。這題材流行于印度南方，但象的造型—尤其是耳部—和樹上花葉、龜座雲紋的表現手法，反映中國傳統。

四、裝飾藝術

元代裝飾藝術的獨特風格緣于南北統一，北方工匠大量南下，帶來遼、金、西夏多元文化的技術和品

雕磚，亦見於元代南方景德鎮舞臺形瓷枕（圖七）和龍泉窯青瓷八角瓶。元代晚期正一教為南方道教之首，「玄教大師」吳全節（一二四〇—一三二一）在朝廷中甚具影響力。〈吳全節道士十四像〉卷中他以各種姿態出現，或著道冠道袍，或如文人雅士對鶴鼓琴。描繪四龍出沒水雲雷電的〈霖雨圖〉卷是龍虎山第三十八代天師張羽材（活動於一二九四—一三一六）唯一的傳世作品。地位如

此顯赫的道士從元代開始才被載入畫家之列。龍以細筆精確刻畫，沉浮于洶湧波濤，可能用為祈雨儀式的道具。龍直立、倒立、盤旋的體態呼應中亞繚絲的圖案。法蘭德斯天主教士威廉魯伯魯克（William of Rubruck）的遊記描述他于一二五三至一二五五年孟克汗在位時在蒙古境內見到的景教教士和信徒，可見景教在十三世紀前早已傳至蒙古。蒙古聯邦中幾個主要的突厥和

突厥語系部族都信景教，與蒙古皇室聯姻，忽必烈的母親就是景教徒。元代景教文物大部分在內蒙古發現，反映宗教圖像混融的現象，如十字棒法器中央有一理學和道教的太極圖形。泉州出土的一塊墓石上（圖十六）有一個瑜伽坐姿的天使，背後雙翼飛展，手持十字架，身穿蒙古式長袖袍，頭戴類似佛僧的帽子或菩薩冠飾，基座如同道家仙人乘騎的靈芝狀雲塊。回教藝術在蒙元時代之前早已傳至中國北方，遼、金文物中有伊斯蘭影響。元代回民社區的遺址主要在泉州，一塊蒙古官員的墓碑正面用阿拉伯文書可蘭經文，背面用漢字書「奉訓大夫永春縣達魯花赤」官銜。伊斯蘭文化對元代中國的影響，在天文、醫藥和烹飪方面過藝術，後者可以反映多元文化的地毯（圖十七）為代表，中間有宋元繪畫和裝飾藝術常用的寒梅疏影紋樣，周邊圍繞類似阿拉伯字母的庫法圖案。八世紀中葉印度教曾在廣州建立三座寺廟，宋元時期沿海港市應續



圖十六 景教尖拱形四翼天使墓碑石 元 花崗石 高50.2、寬51、深9.5公分 泉州海外交通史博物館藏



圖十八 印度教象與林迦龕 石刻 十三世紀晚期—十四世紀早期 花崗石 高50.2、寬70.5、深17.7公分 泉州海外交通史博物館藏

突厥語系部族都信景教，與蒙古皇室聯姻，忽必烈的母親就是景教徒。元代景教文物大部分在內蒙古發現，反映宗教圖像混融的現象，如十字棒法器中央有一理學和道教的太極圖形。泉州出土的一塊墓石上（圖十六）有一個瑜伽坐姿的天使，背後雙翼飛展，手持十字架，身穿蒙古式長袖袍，頭戴類似佛僧的帽子或菩薩冠飾，基座如同道家仙人乘騎的靈芝狀雲塊。



圖二十 卵白釉加彩梵文碗 元 瓷器 高7.9、直徑17.1公分 上海博物館藏

斯巴文刻物主的名字，《事林廣記》（一三三〇—一三三三）有一章節將最普通的漢人姓氏譯為八斯巴文，此壺底的字樣極可能是物主的名字。

蒙古人遵循唐以來的傳統，用玉做帶鉤、帶扣等。諷刺的是，遊牧民族本用金屬帶飾，遼、金遵唐法以玉代之，宋代南方卻因得不到中亞的玉石，反而不得已用金，宋式金質帶飾也沿用至元。元人另出新意，用玉做

帽鈕，但也有金製品，一個令人驚艷的例子來自內蒙古，造型以金翅鳥展翅躍動舞群，顯示藏傳佛教的影響。玉雕中《道家人物玉碗》是名品，碗面刻道教群仙，雙柄為衣帶飄舉的女子，背後有雲紋扶持，也是典型的道家意象。玉因象徵潔淨和永恆，屢見於道家經典，但歷代直接表現道教題材的玉雕極少，此碗彌足珍貴。

元代名宦墓葬出土多種反映時

味，轉化了南宋傳統，但直到一三二〇年代才真正形成，元末順帝在位時（一三三三—一三六八）開花結果。其特色可歸納為兩點：著重立體感和表面紋飾繁複。若比較南宋和晚元同類型的漆器或瓷器，差別顯而易見。例如南宋雕花黑漆盤上的花鳥圖案，用剔除背景的手法刻出，盤子表面是平的。晚元的朱紅雕漆盤（圖十九）則使用立體的高浮雕表現花鳥紋樣，設計也較複雜，藉圖案的重疊製造空

間感。宋人構圖考量背景與紋飾的虛實關係，一如書法；元人置此不顧，代以全然不同的審美趣味。宋瓷以青瓷為代表，器形流轉圓滑，由陶工轉輪，自然成形，紋飾不張，用手操控的成分很少，呼應蘇軾自然流露、不假雕琢的文學理論。元代陶工則擅用立體貼花，可用模子大量製造，器表裝飾見匠心手工之巧。

金元時期山西、河南一帶的陶俑大多是戲子和雜耍人物，反映北方社會在宋室南遷後，宮廷文化僵滯于道觀壁畫和儀禮器用，通俗文化如歌舞戲曲卻蓬勃發展。如今雖無文物流傳，僅存歌詞和戲曲文本，但已可見當時有劇場傳統，並足以啟發西方作家如伏爾泰（Voltaire）和布萊希特（Brecht）等。日常器物中以陶瓷器最能保存通俗文化的流傳，十二、十三世紀北方又以磁州窯最具代表性，用豪放的筆觸見證物質文明，瓷枕表面可作畫題詩，或飾以戲曲演出場景。

一三三〇或一三四〇年代波斯商人引進藍磁石，開啓元青花製作，在元末與雕漆（圖十九）、金銀



圖十九 花鳥紋雕漆盤 十四世紀中晚期 直徑32.4公分 大都會博物館藏

器等同時臻於巔峰。青花的裝飾從圖案到敘事性繪畫，範圍極廣，常以俗文學為題材，花鳥紋樣習見於緯絲等織品，蓮瓣文則衍自藏傳佛教藝術（圖十一）。繪工下筆生動活潑，反映通俗文化的朝氣，但也曾用文人畫風格繪製山水、歲寒三友等題材。以往以為元青花主要外銷東南亞，遠及中東，近年來中國境內從南方諸省至內蒙古也都有發現，證明內地市場也很可觀。

反映蒙古色彩的例子目前只在內蒙古發現。《卵白釉加彩梵文碗》（圖二十）的器形和釉質都很像景德鎮的樞府瓷，但裝飾圖案的輪廓線突出器表，覆以磁瑯和金彩，碗中央書一梵文，碗外蓮瓣文內綴以佛教八寶，非常特殊。這種突起施金的輪廓線有如山西繁峙巖山寺的金代佛教壁畫上的「立粉」手法，而梵文碗或許又啟發十五世紀山西法華器的製作。

元代晚期江南大量製造銀器，來自安徽合肥的《玉壺春銀瓶》是常見的類型，壺的底部刻有一個八斯巴文字。晚元流行在珍貴器物上用八

代的器物。汪世顯家族墓葬中的《獸首琉璃玉帶鉤》狀似朱德潤《古玉圖》書中圖示，還有類似商周禮器的銅爵、陶罐和市場新貴玻璃托盞。這樣在日常器物中混雜時尚和仿古，是元代特有的現象。河北石家莊史桐（一二三七—一三一五）與妻妾墓出土物中有鑲嵌孔雀石、玻璃和珍珠的金絲、連珠紋首飾，屬蒙古草原文化風格，已數百年未在中國出現。史氏是仕于蒙元早期最重要的漢人家族，很早就與異族通婚，史桐的一個妻妾是克烈人，墓內首飾自然有異國風味。耶律楚材之子耶律鑄（一二二一—一二八五）位于北京的墓中發現一尊石犬，高度寫實的風格罕見於本土藝術。這是最早以犬為主題的作品，其後屢見於各種藝術形式，但元代之後即消失。

元代藝術在各領域都有重要創新，當時特殊的政治和文化環境使其面貌較前代更多變，成份和互動更複雜。本展匯集最具代表性的作品，庶幾呈其梗概。

作者任職於大都會博物館亞洲藝術部
本文圖片由大都會博物館提供



大英博物館

古希臘人體之美珍藏展

THE BODY BEAUTIFUL IN ANCIENT GREECE

2010 (五) 10.15
2011 (一) 02.07

國立故宮博物院
圖書文獻大樓一樓 特展室

開館時間：週一至週日 09:00~17:00 (全年無休)

預售優惠 買一送一 優惠價 \$250 (雙人套票 原價\$500) 全家、博客來預購中 活動至10月14日止

全票250元 | 優惠票220元 | 現場團體買10送1(不限票種)
 身高115公分以下之兒童、本國籍65歲以上長者、身心障礙者與陪同者一位可免票入場

大英展客服專線：02-6606-0168
 時藝多媒體：02-6606-6605 分機2365(週一至週五10:00-18:00)
 官網：http://www.mediasphere.com.tw/bb/

主辦單位 | 國立故宮博物院 NATIONAL PALACE MUSEUM THE BRITISH MUSEUM 時藝多媒體 Media Sphere Communications LTD.

主要贊助 | 中國信託 Chinatrust

共同贊助 | 台灣大哥大 公益贊助 | 中國信託 財團基金會 華航電之森基金會

指定飯店 | 圓山大飯店 THE GRAND HOTEL 影像設備 | vivitek | 展訊

本刊330期頁5「故宮及中央博物院籌備處文物播遷示意圖」及圖說修正版



本圖由圖書文獻處處長李天鳴指導，研究助理曾威智繪製。

圖說

→ 民國22年(1933)元月，日軍攻陷山海關。2-5月間，故宮博物院文物分五批由平漢鐵路南下，轉隴海鐵路東行，再轉津浦鐵路南下，抵達南京浦口，登船運抵上海。民國25年(1936)12月抵達南京。

→ 民國26年(1937)8月日軍進攻上海，故宮精品八十箱，走水路運往武昌，轉鐵路運長沙。民國27年(1938)2月，以卡車運往貴陽；28年(1939)元月運往安順。民國33年(1944)日軍攻陷獨山，安順文物以軍車運抵巴縣。

→ 民國26年11月，南京故宮文物又分水、陸兩路西遷。水路經長江運往漢口，民國27年5月抵重慶；28年再由西路經長江、岷江，9月抵樂山。

→ 陸路，由津浦鐵路北上抵徐州，轉隴海鐵路西行，26年12月運抵陝西寶雞，另以卡車載運，27年4月運抵南鄭、褒城，28年7月運抵峨嵋。

→ 民國26年11月，南京中央博物院籌備處文物隨同故宮文物水運西遷，抵達重慶；28年5月，又分別運往昆明、樂山。29年(1940)，昆明文物又運往四川南溪李莊。

→ 民國34年(1945)8月，日本投降。35至36年(1946-1947)，故宮將巴縣、峨嵋、樂山、李莊文物集中到重慶，水陸齊運，於36年5月全部運抵南京。

→ 民國37年(1948)，古物陳列所南遷文物移撥中央博物院籌備處。同年，故宮精品運往台灣。12月底，第一批文物運抵基隆。38年(1949)1月，第二批文物又運抵基隆。第三批文物，38年2月抵達基隆。其後，運貯台中；39年(1950)4月，運往台中霧峰北溝。

→ 民國54年(1965)，座落於台北外雙溪的國立故宮博物院新館落成。同年10月開始將貯存在霧峰北溝的文物運上台北新館，11月，開幕營運。55年(1966)3月，北溝文物全數運抵台北外雙溪。